

MATUSKA ÁGNES

Heterogeneitás és játékosság

A korai Tudor dráma

A világot a színházzal azonosító metafora, a *Theatrum Mundi* megjelenését Anne Righter *Shakespeare and the Idea of the Play* [Shakespeare és a játék fogalma] című művében a következőképpen jellemzi:

A színházmetafora, nyilvánvaló okokból, nem kapott helyet a középkori rituális színházban, ahogy az antik kor színházában sem. Az a dráma, amely szándékosan összemosta a közönség és a színészek közötti különbséget, és amely a valóságot a színpad eseményeivel, az illúziót pedig a hétköznapi valósággal azonosította, nehezen tudott volna mit kezdeni a kettő összehasonlításával. Csak a színház 16. századi elvilágiasodása és a játék mint illúzió fokozatos kialakulása tette lehetővé, hogy a világ mint a színház képe megjelenhetett az angol drámában. (RIGHTER 1967, 61.)

Az idézetből nem csak azt olvashatjuk ki, amit a szerző a vizsgált retorikai alakzat kialakulásáról gondol; implicit módon kirajzolódik egy olyan kép is, amely a dráma fejlődésének a középkortól a 16. század végéig tartó ívét illusztrálja. Eszerint a színház a középkorban rituális jellegű volt, a 16. században fokozatosan elvilágiasodott, és míg korábban a közönség és a játszóknak közötti határt, a játék valóságát és a közönség valóságát szándékosan összemosta, később már határt vont illúzió és valóság között. Az összemosott határvonal is máshol húzódott, mint a későbbi: a valóságot és az illúziót a későbbi gyakorlattal szemben a középkor még nem úgy értelmezte, hogy a játék világa és tere az illúzió, a közönség világa és tere pedig a valóságnak felelt meg, hanem fordítva: a rituális játék jelenítette meg az „igazibb” valóságot, a szakrális teret, amelyet a hétköznapiok illuzórikus hiúságával szemben hozott létre. Righter szerint a középkori rituális színház, pontosabban – valódi, darabok előadásához épült színházak híján – a dráma¹ még nem ébredt

¹ A *dráma* terminust a szövegben – a korszak angol szakirodalmát követve – nemcsak az előadások szövegének értelmében használom, hanem az előadott játék leírására is, tehát a szó inkább tág értelemben vett színházat jelent. Az idézetben is így szerepelhet szinonimaként *theatre* és *drama*, amelynek nem feltétele sem a színpad, sem a játék sajátos céljára készült épület.

teljesen öntudatra saját illuzórikus voltát illetően, nem úgy érzékelté magát, mint a játék kontextusától különváló fiktív valóságot, ezért a színházmetaforához hiányzó két, világosan különváló elem híján nem azonosíthatta magát a világgal, hiszen nem különbözött el tőle teljesen.

A színházmetafora és általában a darabok önreferenciális játéka² valóban központi eleme a reneszánsz angol színháznak; Shakespeare-nél is káprázatos, akár teljes drámák szövetét átszálazó példáit találjuk az *Abogy tetsziktől* a *Szentivánéji álomig*. Bár a kérdéssel részletesen nem foglalkozik Righter, érvelését alátámasztja, hogy a színházmetafora szó szerinti változata, a *Theatrum Mundi* korábban egyéb szövegekben, nem drámában és nem színpadon jelent meg, már csak azért sem, mert a *theatrum/theatre* kifejezés referenciája – klasszikus színház hiányában – önmagában kérdéses, de legalábbis változatos volt. William West kutatásai alapján elsősorban az ismeretek enciklopédikus tárházát jelentette, amely annyiban „látványosság”, hogy szemlélendő (West 2003). Pierre Boaistuau francia humanista szerző *Theatrum Mundi* című prózai értekezésének angol fordításában a kiadó és a fordító egyaránt azzal küzd az előszó különböző részeiben, hogy az angolnyelv-használatba bevezesse a *theatre* kifejezést, érdekes azonban, hogy még ők is látvány és színjáték, nem pedig színházi játéktér értelemben használják – annak ellenére, hogy mire a fordítás második angol kiadása megjelenik, már megépültek az első kereskedelmi színházak Londonban, ráadásul az 1567-es Rose után megnyílt második, 1576-ban épült közsínház éppen a *Theatre* nevet viselte. Az angol Boaistuau-fordítások kiadásainak paratextusai változóak, mindegyikben megtalálható azonban egy anonim költemény, amely a *theatre* kifejezést, ezáltal pedig a kötet címében megjelenő, szigorú értelemben vett színházmetaforát Righter értelmezésével szemben – ugyan csak visszamenőleg – kifejezetten a középkori, rituális, vallásos színjátékot példázó színházra érti (a főszereplő *Humanum genus*, a játék pedig a középkori szekérszínpad: *hispagent*), amely egyben csodálandó és szemlélendő, okulásra szolgáló látvány. Ezenfelül viszont egyfajta általános játéktérre is vonatkoztatja (*Theater, a game/or game place*), amelyet tudós készségek szentesítenek (*aproude by learned skill*).³

Ezekben a sorokban illúzió és hétköznapi valóság viszonyáról, a játéknak és a színháznak e kettősségben betöltött szerepéről Righter elképzeléséhez képest sokkal heterogénebb kép tárul elénk – és ha szemügyre vesszük a Shakespeare és

² A *Theatrum Mundi* metaforáról, a metadráma és a drámán belüli dráma viszonyáról lásd William EGGINTON 2003, 74–80.

³ In prayse of the Booke. / Lo here the braunches fresh and greene, / Lo here deare friend the race / Lo here, the path is to be scene / Through which mankinde doth trace. / The finall scope, the totall ende, / the wandring steps wherein / *Humanum genus* seemes to tende / his pagent to begin. / Most/ like a Theater, a game / or game place if ye will, / which royally doth beare the fame / aproude by learned skill.

kora előtti drámát, egyre kevésbé látjuk igazoltnak azt az átfogó narratívát, amely a fenti Righter-idézet alapján áttételesen kirajzolódott, és amely sokkal explicitebb módon jelenik meg a korszakkal foglalkozó számos irodalomtörténetben, beleértve a magyar kritikai műveket is.⁴ Az alábbiakban a korai Tudor drámának egy olyan történetét szeretném bemutatni, amely nem abban látja a korszak szerepét, hogy a színház reneszánsz virágzását készítette elő az egyszerűbb formáktól a komplexebbek, a vallásostól a világi, az allegorikus szereplőktől a pszichológiailag árnyalt karakterek felé tartó fejlődéssel. Ebben az értelmezésben a reneszánsz színpad, amely a játék sajátos, önreflexív tobzódásának adott teret, beleértve a színházmetafora drámán belüli használatát, nemcsak vagy nem feltétlenül egy (vagy több) előző, egyszerűbb modell betetőződése, hanem olyan tér, amelyben lehetetlenné válik a drámának egy korábban még elképzelhető, másfajta önreflexív játéka.

Hogy valójában mit érthetünk korai Tudor dráma, tehát a közsínházak megépülését megelőző korszak drámája alatt, az összefügg a korszak általános megnevezésére vonatkozó kérdéssel. A korszakolás kérdését illető konszenzus hiányát jól illusztrálják azok a legelső (néhány oldal híján) teljesnek mondható drámák, amelyek a Macro-kéziratban maradtak fenn, és a 15. század utolsó harmadából, a Tudor-kor elejéről valók. A Tudor-kor végét Erzsébet halála jelöli, ami egybeesik a közsínházak korábban reneszánsznak, később inkább kora modernnek nevezett virágzásával. A Macro-kézirat darabjait gyakran mint a középkor irodalmi emlékeit tárgyalják. Ez a látásmód viszont nem teszi lehetővé, hogy a legelső fennmaradt drámai emlékek és a dráma reneszánsznak vagy kora modernnek nevezett virágkora között valódi folytonosságot láthassunk. A korszak dráma-termése szempontjából, mint az alábbiakból kiderül, problémásnak tűnik egy középkori-reneszánsz vagy középkori-koramodern határvonal meghúzása, ami más példákon is jól bemutatható: a Macro-kézirathoz hasonlóan szintén középkorinak titulált Corpus Christi-misztériumjátékokat a középkori/vallásos/ideologikus kontra reneszánsz/világi/szubverzív tengely mentén sokáig egyértelműen az előző pólus megtestesítőinek tartották, annak ellenére, hogy a fennmaradt emlékek ezt több ponton sem támasztják alá. Bár igaz, hogy feltehetően a lejegyzés előtt már bő száz éve élő játékhagyományról van szó, a játékok fennmaradt szövegei 16. századi emlékek, az alkalmanként kényszerűen átírt, aktualizált és újradolgozott, illetve félig-meddig illegálisan akár még a 17. században is játszott változatok kifejezetten reformáció utáni vallási konfliktusok színterei – nehéz te-

⁴ Miután meglehetősen részletességgel mutatja be a Tudor-kor darabjait, sőt egy tipológiát is felvázol, Székely György így utal vissza rájuk: „Ezek után a kezdetek után viszont már az a nemzedék lépett a színre, amely szorosabb értelemben is a Shakespeare-kortársak felé vezetett, nemcsak kronológiai értelemben, de a minőség szempontjából is: az (sic!) »University Wits« néven ismert drámaírók csapata” (SZÉKELY 2003, 31).

hát egyszerűen a „középkori” címkével illetni őket.⁵ A vizsgált korszakot, amelynek drámáiban rendkívül sokféle hatás fellelhető, beleértve a reformáció előtti liturgikus hagyományt, a biblikus színjátszást, a protestáns drámaírók didaktikus törekvéseit, a humanista drámát, a részben pogány eredetű, de vallási ünnepekhez kapcsolódó népi játékokat és a külföldi hatásokat is (például a francia *farce*-ot vagy *sottie*-t, az olasz cinquecento komédiát vagy a tékozló fiú történetét bemutató németalföldi drámákat), a vonatkozó, klasszikus művelődéstörténeti korszakcímeket (például reneszánsz vagy középkori) kikerülve, legkézenfekvőbben a Tudor királyok uralkodásának idejére (1485–1603) eső periódust alapul véve a *Tudor* kategóriával írhatjuk le.

A mára elévült, a reneszánsz kereskedelmi színház felé tartó fokozatos fejlődést vizionáló elképzelés szerint kezdetben a mise részeként megjelent dialogikus felelgetések váltak egyre hosszabbá, később a dráma a templomból a piacra, majd a színházakba került, és fokozatosan szekularizálódott, a játékok szerepét először egyházi személyek töltötték be, majd a nép, végül hivatásos színészek.⁶ A korábbinak gondolt változatok azonban nem tűntek el, sőt később is virágoztak, a későbbinek, esetleg kifejezetten a kereskedelmi színházak jellemzőinek gondolt aspektusok pedig – mint az alábbi példából kiderül – már korábban is megvoltak. A színjátszás nem fokozatosan professzionalizálódott a Tudor-korban: a drámai hatást fokozó bonyolult színpadi technikák például már egész korai vallásos színjátékoknál megjelentek, és a korszak kezdetén is léteztek hivatásos, több helyen játszó társulatok. A fennmaradt adatok szerint például VII. és VIII. Henrik színészei 1490 és 1541 között szinte évente játszottak az exeteri katedrálisban. Ugyanez az adat szemlélteti, hogy a templomban előadott dráma sem feltétlenül csak egyházi személyekhez kapcsolódik, ahogy nem csak egyházi személyek voltak a korai dráma szerzői sem, bár a korábbi kritika nem feltételezte, hogy világiak is rendelkezhetek azzal a műveltséggel és intézményi háttérrel, amely a drámák lét-

⁵ Erre a paradoxonra hívják fel a figyelmet tanulmányuk első látásra provokatívnak tűnő, ám tökéletesen megalapozott elgondolást közvetítő címével Theresa Coletti és Gail McMurray Gibson: *The Tudor Origins of Medieval Drama* [A középkori dráma Tudor-kori eredete] (COLETTI–McMURRAY 2010). A „középkori” dráma Tudor-kori továbbéléséről lásd még CLOPPER (2011) monográfiájának 8. fejezetét.

⁶ Ezt a narratívát találjuk SZENCZI–SZOBOTKA–KATONA irodalomtörténetében is (1972, 49): „Az első lépés a dráma önállósulása felé akkor következik be, amikor a mise kötött szövegébe rövid latin nyelvű párbeszédek ékelődnek, így már a X. században a feltámadt Krisztus sírját őrző angyalt és a három Máriát megszemélyesítő egyházi énekesek között.[...] A mise szövegébe szőtt betétek a továbbiak során önállósultak, rövid drámákká bővültek, kezdetben latinul, később a nép nyelvén. A közönség növekedésével ezek a rövid színjátékok kiszorulnak a templomból, először a templomkertbe, majd a falu vagy a város piacára. A döntő lépés akkor történik meg, amikor a még mindig kizárólag vallásos tárgyú játékok előadását a céhek veszik át az egyházi személyektől.” A továbbiakban idézett újabb angol nyelvű tanulmányok éppen ezt a korábbi elgondolást kívánják pontosítani.

rehozásához szükséges volt. A különböző drámai előadásoknak a templomtól és templomudvartól az oktatási intézményeken át a piactérig és a nemesi és királyi udvarokig sokféle helyszín adott otthont, a dráma a középkor elejétől a reneszánsz végéig mégsem „szorult ki” a templomból, a templom nagy befogadóképességű, védett hajója a vallásos és nem vallásos dráma egyik központi színtere maradt. Kifejezetten templomi előadásra készült a VII. és VIII. Henrik udvarában is tevékenykedő John Heywood humanista muzsikusként és drámaíróként *Pardoner and Friar* című műve (1531–21) (WASSON 1997), amelynek forrásai között Chaucert és egy francia bohózatot – tehát világi előzményeket – is találunk.

Hogy mára a meglehetősen kevés fennmaradt drámaszöveg ellenére mégis sokat tudhatunk a korabeli játékszokásokról (például azt, hogy kik és mikor adtak elő nem liturgikus latin nyelvű drámát a korabeli templomokban), egy páratlanul nagyszabású, a korszak kutatását az utóbbi évtizedekben felpezsdítő vállalkozásnak, a *Records of Early English Drama* (REED-) projektnek köszönhető, amely a fennmaradt kéziratok emlékek hatalmas anyagát módszeresen átvizsgálva keresi a drámára történő mindenféle utalásokat, ezeket feldolgozza és publikálja.⁷ Így derülhet ki például a kifizetési jegyzékek alapján egy-egy játék helyszíne, a játszó személye, a játszott darab megnevezése, vagy így derül fény a játéktípusok elnevezéseire és hivatalos megítélésére a játékot betöltő rendeleteken keresztül.

A korszak dramatikus játéktípusai négy nagyobb csoportba sorolhatók. Ezek között megtalálhatók a biblikus Corpus Christi-drámák, a népi játékok, a különböző morális, lovagi vagy biblikus témákat feldolgozó interludiumok,⁸ valamint az oktatási intézményekhez kapcsolódó iskoladráma.

A már többször említett, misztériumjátékoknak is nevezett Corpus Christi-drámák valójában játékciklusok voltak. A teremtéstől az ítélet napjáig tartó teljes biblikus történetre vonatkozott a *play* (játék) elnevezés, amely mozgó székszínpadon bemutatott epizódokból állt, és az epizódra, valamint a mozgószínpadra egyaránt vonatkozott a *pageant* elnevezés. A szöveget nem feltétlenül egyházi személyek írták (CLOPPER 1989), az egyes történetek színpadra állításáért és bemutatásáért pedig egy-egy céh volt a felelős (például jellemzően az ácsokhoz tartozott Noé bárkájának epizódja, a pékekhez a csodálatos kenyérszaporítás stb.). A történetet a városon végigvonuló mozgószínpadon adták elő, a városban hagyo-

⁷ A REED-ről bővebben ír Audrey Douglas és Sally-Beth MacLean (DOUGLAS–MACLEAN 2006).

⁸ Az *interludium* definiálásának nehézségeiről lásd DEBAX 2007. A korban interludiumnak vagy morális interludiumnak nevezett darabok változatos témáján és változó mértékű morális tartalmán túl az sem könnyíti a definiálást, hogy struktúrájuk is rendkívül sokszínű: szerelmi allegória, víadráma éppúgy lehet egy interludium, mint ahogy épülhet a bűn–bűnbánat–megbocsátás szerkezetre vagy a jó és gonosz angyal *psychomachia* néven ismert küzdelmére az emberi lélek megszerzéséért.

mányosan kijelölt stációkon megállva.⁹ A ciklusokat a város és a polgárok pénzelték, és bár nyilvánvalóan központi vallásos funkciót láttak el, a társadalmi célokhoz, a közösség önmeghatározásához való hozzájárulásuk szintén fontos volt¹⁰ – ez különösen hangsúlyos lehet, ha tekintetbe vesszük a szövegek nem feltétlenül egyházi személyekhez kötődő szerzőségét. A ciklusokon kívül más városi felvonulások is meghatározóak voltak a lakosság életében, például a királyi bevonulások és egyéb ceremóniális felvonulások, amelyek mind a közösség összetartozását, a csoportok közötti társadalmi hierarchiát hivatottak megjeleníteni, és amelyekben sajátosan keveredtek vallásos, politikai, helyi közéleti, de akár kereskedelmi célú tartalmak is.

A második típust azok a pogány gyökerekkel is rendelkező népi drámai játékok alkotják, amelyeket valamilyen egyházi ünnephez kapcsolódóan, gyakran a templomudvarban mutattak be, ám amelyek a közönség szempontjából egy-egy nagyobb ünnepség részeként nem feltétlenül különültek el a nem drámai játékoktól és az egyéb látványosságoktól, mint például labdajátékoktól vagy a különböző, többé-kevésbé szimbolikus viadaloktól, amelyekkel együtt zajlottak. Az efféle drámai játékok ráadásul jellemzően az orális kultúra részei voltak, így – bár korabeli utalásokat találunk rájuk – a szövegek csak jóval későbbi állapotot tükröző dokumentumokban találhatók meg.¹¹

A harmadik, a fennmaradt szövegek száma és változatossága szempontjából leggazdagabb játéktípust az interludiumok heterogén csoportja alkotja: ide sorolható minden olyan dráma, amely nem az egyházi ciklusokhoz tartozik, de nem is a népi játékok hagyományához. A teljes korpusz egyedülálló, enciklopédikus feldolgozását Darryl Grantley végezte el (GRANTLEY 2004), összesen 104 darabot véve lajstromba, ezek között 18 fragmentumban fennmaradt drámát is jegyezve.¹² A különféle világi témájú szövegek mellett (románcok, ókori drámák adaptáci-

⁹ A kérdésről bővebben lásd TWYXCROSS 1994.

¹⁰ Részletesen írnak példáikban a *Corpus Christi*-drámák szerepéről egy-egy város énképének meghatározásában, valamint nem előadott, hanem olvasott változatainak (és a ciklusok összegyűjtésének) sajátos funkciójáról egészen a 17. századig COLETTI és GIBSON (2010). Ez utóbbi kérdéshez különösen érdekes adalék, hogy a wakefieldi *Corpus Christi*-játékok „középkori” archív referenciái egy helyi történész buzgólkodása szüleményeinek bizonyultak, így nem tudhatjuk, hogy a 16. század közepe előtt egyáltalán játszottak-e itt misztériumokat, annak ellenére, hogy a wakefieldi *Corpus Christi* a pusztán négy, közel teljesen fennmaradt „középkori” ciklus egyike.

¹¹ Úttörő művében TIDY (1923) foglalkozik a „mummer’s play” elnevezésű játékkal, amelyben különböző verziókban találhatjuk például Szent György és a sárkány harcát, Robin Hood történeteit vagy a levágott fejet is visszaragasztani képes sarlatán doktort és segítőjét.

¹² William TYDEMAN (1994) említ egy narratívát és dialogikus formát egyaránt alkalmazó történetet, amely a kerítőnőről és a naiv lányról szól – a példa azt mutatja, milyen definíciós problémákba ütközünk, amikor szülőben, de a dialogikus részeket dramatizálva is előadható szövegeket próbálunk drámatörténeti kontextusba igazítani.

ói, olasz novellákon alapuló darabok, humanista és protestáns vitadrámák) ide tartoznak a szentek életét bemutató játékok és a didaktikusan vallásos moralitások is. Az utóbbiak struktúráját meghatározza a nevében is az egész emberiséget képviselő allegorikus főszereplő (például Mankind, azaz Emberiség, Everyman, azaz Akárki, Humanum Genus, azaz az Emberi Faj) útja a bűnbeeséstől a bűnbocsánatig, és jellemzően fontos eleme még a psychomachia, az allegorikus jó és rossz szereplők harca a főszereplő lelkéért. David BEVINGTON (1962) korszakalkotó művében a moralitások, morális interludiumok szerkezetének szisztematikus elemzését nyújtja, központi szerepet tulajdonítva az előadhatóság praktikus drámai követelményeinek a darabokkal jellemzően turnézó, négy-öt tagú vándortársulatok szempontjából. Bevington szerint a változás a morális komplexitás, a többértelműség felé tartott. Ezek alapján is úgy gondolhatnánk, hogy a korszak elején inkább az egyértelműen didaktikust, az egyszerűt, a világi helyett a vallást stb., tehát inkább az érdektelent találjuk, és a reneszánsz felé közeledve válik fokozatosan izgalmasabbá a kép. A fennmaradt szövegek korpuszát vizsgálva azonban azt találjuk, hogy a karneváli humor már a korszak legelejéről származó darabokban is olyan központi jelentőségű, hogy képes árnyalni vagy éppen megkérdőjelezni a darab homiletikus üzenetét, másrészt pedig már a legkorábbi, középkori fragmentumok is sokszínűséget mutatnak. A Grantley (2004) által említett, a 13. század végéről vagy valamivel későbből származó egyik legelső töredék, a *The Student and the Girl*, azaz Adiák és a lány világi témájú darab, melyből a diák udvarlási kísérletének eleje maradt fenn; a 14. század második vagy a 15. század első feléből származó *The Pride of Life*, azaz *Az élet kevélysége* című moralitástöredékben pedig allegorikus és nem allegorikus szereplők, vallásos és világi témák egyaránt megtalálhatók. Grantley gyűjteményében a többi között megtaláljuk az angol nyelvű, oktatási célú drámákat is, érdemes azonban külön is említeni, hogy jelentős volt az iskolai és egyetemi színjátszás is. Oxfordban nagyjából az 1540-es évektől, Cambridge-ben pedig már valamivel korábban fontos szerepet játszott a dráma az egyetemek életében, és bár szórakoztató és – hivatalos ünnepek részeként – ceremoniális funkciót is betöltött, a retorika részeként a tantervbe is beépült, mint a diákok ékesszólását, szónoki képességeit, emlékezőképességét, latin és görög minták ismeretét fejlesztő tevékenység.¹³

Mint azt a fentebb említett legkorábbi, drámai töredéknek tartható példák is mutatták, nehéz fenntartani a vallástól a világi, az allegorikustól a pszichológiai, társadalmilag komplex felé tartó fejlődés elképzelését, amit az utóbbi évtizedek kutatásai rendre mint meghaladottat vagy meghaladandót említenek. Különösen figyelemreméltó, hogy ennek ellenére még azoknak sem feltétlenül sikerül megkerülniük ezt a narratívát, akik nyíltan erre törekednek. A vállaltan

¹³ Cox és KASTAN (1997) kötetében olvashatunk a cambridge-i és az oxfordi színjátszásról. Lásd Elliott és Nelson tanulmányait.

gazdasági célú vállalkozásként működő kereskedelmi színházakkal ugyan valóban egy új intézmény jött létre, de az ottani előadásra íródott daraboknak tulajdonított újítások közül számosra találunk korábbi példát is. Betteridge és Walker Tudor-drámát bemutató kötetük (BETTERIDGE 2012) szerkesztői előszavában elutasítanak minden „egyszerű, evolúciós modellt”, ennek ellenére úgy tartják, hogy míg a misztériumokban a darabok színháziassága alátámasztja a komoly üzenetet, a kettő valamivel később már széttartó pályára áll, végül pedig különválik. Az átmeneti fázisra a protestáns John Bale *Three Laws*, azaz Három törvény című drámáját említik, Shakespeare-nél találják meg a végpontot, a *Tévedések vígjátékában*, amelyben a vallásos tartalmú tanító szándékot, az autoriter üzenetet közvetítő hangot teljesen leváltja a darab öntudatos, teátrális komplexitása.¹⁴ Mint azonban többek között éppen a Betteridge és Walker által szerkesztett kötetben publikált tanulmányok is bizonyítják, találni számtalan olyan szempontot, amelyek szerint (ha esetleg csak lehetőségként is) fellelhető a komplexitás a didaktikusnak gondolt korábbi drámákban, akár a példaértékűen moralizálónak tartott, 1519 körüli *Everyman*ben is, amely egy németalföldi darab átdolgozása, és *Akárki* címmel magyarul is olvasható.¹⁵

Ha a korszak darabjait nem a színház későbbi virágzását előkészítő drámatörténeti jelentőségük szempontjából vizsgáljuk, hanem annak alapján, hogy miként foglalkoznak a korabeli társadalmat jellemző, illetve a mai kritikusokat izgató kérdésekkel, bőségesen találunk figyelemreméltó jellemzőket. A korabeli vallásháborúkra például nemcsak reflektáltak, hanem azok részben bennük zajlottak. Fentebb már említettem a misztériumjátékok fennmaradt változatainak problémáját, azt a tényt, hogy reformáció utáni állapotot tükröznek, a protestáns közeg pedig sajátosan alakította a pápista hagyományt is felvonultató műfaj hagyományos változatait: a darabokban rendszerint találunk kifejezetten az új vallási közeghez alkalmazkodó átdolgozásokat.¹⁶ Az új és régi vallás az egyik főtémája

¹⁴ A szerkesztők explicit szándéka és az ennek ellenére megjelenő, fejlődési narratívába tagozódó értelmezés közötti ellentmondásra Kent CARTWRIGHT (2013) hívja fel a figyelmet recenziójában.

¹⁵ Andrew Hadfield azt hangsúlyozza, hogy mivel nem ismerjük a darab közönségét, megírásának, előadásának körülményeit, jelentését illetően csak találgathatunk. Szerinte nem egyértelmű, hogy a szövegnek konzervatív vallásos üzenete van, elképzelhetőnek tartja benne a darabot struktúráisan meghatározó *ars moriendire* épülő hagyomány implicit kritikáját, felhívja a figyelmet az igen hatásos komikus mozzanatokra, például amikor a főszereplőt hamis társai vonakodnak elkísérni utolsó útjára, és arra a tényre is reflektál, hogy az allegorikus Szépség karaktere nem egyeztethető össze a spirituális tartalommal (HADFIELD 2012).

¹⁶ Ezek például a biblikus szöveghez való szorosabb ragaszkodást jelentik. Érdekes módon, mint és COLETTI és GIBSON (2010) kiemelik, ugyanezekben a jellemzőkben látták korábban – a mai álláspont szerint tévesen – annak bizonyítékát, hogy például a Chester-ciklus esetében egészen korai misztériumjátékokról lenne szó. Részletesen írnak arról is, hogy a pápista örökségként betiltott misztériumjátékok hogyan éltek tovább közösségmegtartó erőként katolikus körökben.

John Bale protestáns drámaíró (később püspök) darabjainak is: rendszerint a katolikus színészkedés ürességével hozza párhuzamba a játék hamisságát, miközben ugyanakkor – mivel az üzenet médiuma maga is játék – nagyon kell ügyelnie az erényes szereplők beszédeinek színháziasságtól mentes, nem játékos voltára. Bale 1538-ban írt, majd 1558–62 körül átdolgozott darabjára, amely egyben az egyik legkorábbi, angol történelmi témát feldolgozó, János királyról szóló dráma (*King John*), katolikus választ adott a valószínűleg Udall által írt reformátusellenes *Respublica* (1553). A címszereplő női figura, az állam allegóriája, akit a protestáns vallási reformokat idéző hamis tanácsadók döntenek nyomorba, közülük az egyik a *Reformáció* felvett névvel próbálja félrevezetni *Respublicát*, holott valódi neve *Oppression*, azaz *Elnyomás*.¹⁷ A Tudor-kori drámákat nemcsak a vallásháborúhoz, de a korabeli politikához való kötődésük révén is különös figyelem övezi a mai kritikai diskurzusban;¹⁸ korai példa VII. Henriké, aki a fia esküvőjén rendezett mulatság előadásait tudatosan használta saját politikai és ideológiai céljainak propagálására (WESTFALL 1997, 53).

Sajátos az a jellemző is, ahogy számos darab meglepően nagy autonómiával, tekintéllyel és hatalommal ruházza fel a női szereplőket – ez a helyzet a már említett *Respublicában*, az anonim *Godly Queen Hesterben* [A jámbor Eszter királyné, 1525–29] vagy az Erzsébet-kor elejéről származó *Patient and Meek Grissellben* [Az állhatatos és kegyes Grissell, 1558–61], akinek kitartása és türelme általános érvényű, nők és férfiak által is követendő példaként szolgálhatott. Megemlíthető azonban a Wakefield-misztériumjátékból Noé felesége is, aki rebellis, öntudatos magatartásával, nyelvjátékaival, a közönség soraiban levő nők megszólításával valódi vonzerőt képezhetett azáltal, hogy nem illeszkedett a középkori patriarchális berendezkedés női típusához.¹⁹ Bölcsességgel és humorral egyaránt megáldott női szereplőt találunk az antik témát feldolgozó *Fulgens and Lucrece*-ben is, amely a korszakban az első, 1497 körül írt ismert szerzőjű mű: szerzője Henry Medwall, John Morton canterburyi érsek káplánja, akinek darabjait szintén feltehetőleg Morton udvarában adták elő. A cselekményben két kérő verseng a női főszereplő kegyeiért, akinek apja, Fulgens, a római patrícus szabad kezét ad a férjválasztásban. Érdemes megemlíteni azonban, hogy bár a cselekmény főszála a valódi nemességről szóló vita színes bemutatása, a mellékszál a szövegmennyiséget tekintve nagyobb hangsúlyt kap, két szereplője pedig egészen sajátosan közvetíti a

¹⁷ Míg a drámaszerzők műveiken keresztül igyekeztek terjeszteni vallási meggyőződésüket, nem zavartatták magukat a társulatok: Coletti és Gibson idéznek egy 17. század eleji példát, amely szerint egy Szent Kristófot bemutató darabot lancashire-i színészek csapata katolikus közösségben való előadás után egyszerűbb változtatásokkal protestáns udvarokban is játszott (COLETTI–GIBSON 2010, 240).

¹⁸ A korszak irodalmának politikai vonatkozásairól részletesen ír WALKER (2005).

¹⁹ A kérdést átfogóan taglalja GASH (1986).

közönség valósága (az arisztokrata udvarban tartott vacsora előtt és után előadott szórakoztató célú darab szemlélése) és a drámai fikció között: eljátsszák, hogy a közönség tagjai, és várják a színészek megjelenését, majd éles váltással mégis úgy döntenek, hogy a társulat által játszott darab szereplőinek szolgálatába állnak, és bár felmerül, hogy ez elronthatná a drámai játékot, egyikük szerint a darab még el sem kezdődött, tehát rendben van a terv – mindezzel példát mutatnak a közönségnek, hogyan kell egyszerre látni a játszóknak személyét és a játék helyszínét, de el is fogadni, komolyan is venni a játékot.

Tanulságos annak vizsgálata is, hogy a darabok milyen egyéb, kurrens társadalmi kérdésekkel foglalkozó diskurzusokba kapcsolódtak. A protestáns interludiumok egyik csoportja, amelyek közmondásokra épülnek, azoknak a homiletikus, vallásos tárgyú korabeli prózai szövegeknek a drámai megfelelői, amelyek a gazdasági jellegű bűnök lélekre mért következményeit vizsgálják. Tanulmányozhatjuk azokat a körülményeket is, amelyek a drámák megírását, olvasóként vagy nézőként történő fogyasztását, kiadásának kontextusát jellemezték. A nyomtatás elterjedése például sok tekintetben meghatározó az interludium mint zsáner kialakítása, közönségformálása szempontjából, és a nyomtatás tette lehetővé, hogy a darabok a korabeli vallási-politikai kultúrában sokkal inkább részt tudjanak venni, ne csak az adott előadás pillanatnyi közönségéhez szóljanak. Valójában minden fennmaradt Erzsébet-kori interludium a londoni könyvpiacnak köszönhető (WHITE 2009, 561). Vizsgálhatjuk továbbá a darabokban a szövegek létrejöttének sajátos körülményeit felvázoló hangokat, amelyek a szerzőé mellett megszólalnak paratextusokban és főszövegben, anonim vagy nevesített formában, akár kiadóról, fordítóról vagy társszerzőről van szó. Ebből a szempontból is érdekes kérdés elé állítja a kritikát az anonim, 1553–1558 körüli, *Jack Juggler* című darab: a szöveg az epilógusban olyan játékelles konklúzióra jut, amelyből nemcsak az tűnik ki, hogy az epilógus szerzője nem olvasta figyelmesen a drámai játékot mint szórakoztatást propagáló prológust, de az is, hogy nem értette a darab lényegét.

Felmerül ugyanakkor a kérdés, hogy vajon olvasnánk-e ezeket a darabokat önmagukban, ha a tárgyalt politikai, vallási, nyomdatörténeti stb. témák korabeli felfogásáról más forrásból esetleg jobban tájékozódhatnánk. Más szóval: drámaként mennyire találhatjuk érdekesnek ezeket a szövegeket? A korpusz kutatói megtalálják azokat a sajátos szempontokat is, amelyek életre keltik – és nem a történelmi-társadalmi kontextus jogán, hanem drámai játékként teszik vibrálóan izgalmassá – a Tudor-kori darabokat. A misztériumjáték egyik gyakran említett drámai csúcspontja a wakefieldimásodik pásztorjáték, amelyben a pásztorok imádásának jelenetét egy lopott bárány köré kerekedő cselekmény előzi meg, amelyet bölcsőben próbálnak elrejtetni, komikus jelenetek sorában előlegezve meg a bölcsőben fekvő, másik „bárány” történetét. Említett tanulmányában Paul Whitfield White úgy veszi védelmébe a kifejezetten didaktikus, protestáns darabokat, amelyek közé tartozik például a lentebb tárgyalt *Like Will to Like*, hogy bár olvas-

va meglehetősen unalmasak, mozgalmasság és látványosság tekintetében előadva „a jelentős reneszánsz drámákhoz társított komplexitást” fedezhetjük fel bennük: allegorikus képek, felvonulások, bajvívás, birkózás, mulatság, improvizáció és muzsika által válik gazdaggá a játék. Leah MARCUS (2000) szerint az allegorikus karakterek a költői metafora logikája szerint nem leegyszerűsítik, hanem kibontják, árnyalják az emberi szituációkat; a korszak drámái ebben a megközelítésben az allegóriák segítségével tudják létrehozni a darabok komplex konceptuális terét. WEIMANN (1978) a morálisok népi hagyományában és sajátos karaktereiben – különösen a Vice szereplőben, amelyről az alábbiakban is lesz még szó – fedez fel egy olyan komplexitást, amely az ideologikus struktúrákat sajátos humorral alá-ásó, szubverzív játékként teszi vonzóvá a darabokat. Kent CARTWRIGHT (2004) szerint a Tudor-kori színdarabok a humanista hagyomány letéteményeseiként biztosítják, hogy valami tökéletesen váratlan és meglepő dolog beépített, formális lehetőségként bukkanjon fel bennük, és úgy találja, hogy a humanista tradíció jelentős mértékben hozzájárul a korszak drámáinak élénkségéhez, tobzódó nyelvi gazdagságához, parodisztikus elemeihez, virtuóz színészi játékához és rejtélyességéhez.

Magam is úgy gondolom, hogy – ha nem is kifejezett illúzióként reflektáltak önmagukra, összhangban Anne Righternek a tanulmány elején idézett gondolatával – a Tudor-kori drámák saját teatralitásukat illetően egyáltalán nem voltak naivak, és valami lényegeset hagyunk figyelmen kívül akkor, ha azt feltételezzük, hogy a morális üzenet komolysága és a drámák játék mivolta tökéletes összhangban lehetett. Ha nem egyértelműen a liturgia részét képezik, pontosan azért válhatnak gyanússá, mert óhatatlanul bennük van az élő játék dinamikájából adódó kontrollálhatatlanság és a játékban való részvétel okozta felszabadult öröm.²⁰ A pápista múltat idéző misztériumdramák és az egyházi év ünnepeihez kötődő, részben dramatikusjátékok érthető módon váltak nemkívánatossá, de a reformációval megkérdőjelezett katolikus liturgia – mint Bale példájában láttuk – önmagában ugyanolyan eljátszott hókuszpókusznak tűnt, mint a képmutató gonosz szereplők üres színészkedése. Az egyházhoz valamilyen módon kapcsolódó, de akár pogány gyökerű játékok ideológiai kérdésessége ugyanakkor már jóval a reformáció előtt felmerült. Az egyház a 13. századtól folyamatos tilalmakat adott ki a hamisnak és trágárnak titulált, dramatikus és egyéb játékokat egyaránt jelentő „inhonesti ludi” bemutatásai ellen. Devonban például (más városokhoz hasonlóan) 1287 és 1641 között 16 ilyen hivatalos tilalomrendeletet adtak ki, a játék hagyomány azonban ettől nagyvonalúan eltekintve kifejezetten folytonosnak látszik (WASSON 1997, 26). Nem csak a betiltások utalhatnak azonban különböző társadalmi csoportok szemléletbeli konfliktusára: Coletti és Gibson arra hívják fel a figyelmet, hogy a biblikus szöveget bemutató da-

²⁰ A kérdés a nyugati kultúra évszázadain végighúzódó színházellenesség tágabb kontextusához kapcsolódik. Erről lenyűgöző, monografikus terjedelmű kötetben ír Jonas BARISH (1981).

rabokat „nyíltan elfogadták, sőt szentesítették ugyanazok az egyházi intézmények, amelyek egyébként szabályozni kívánták a szentírás nem egyházi használatát”, és úgy találják, hogy az efféle színházban megnyilvánulnak azok az ideológiai feszültségek, amelyek a középkori vallásosságot jellemezték. A fentieknek csak látszólag mond ellent az a tény, hogy a civilek által bemutatott, biblikus szövegekre épülő drámák sem mindig tartoztak a megtűrt kategóriába, pontosan a szentírás szabályozatlan használata miatt, ennél azonban még inkább figyelemre méltó, hogy a misztériumjátékok között is találunk olyat, ami reflektál önmagára mint játékra, tehát potenciálisan megkérdőjelezhető médiumra, és ezzel megpróbál valamit kezdeni.²¹ A korszak különböző időpontjaiból származó interludiumokban rendre találunk olyan utalásokat, amelyekben a darabok önmagukat valamilyen módon a morálisan megkérdőjelezhető, de legalábbis a morális renden kívüli játékkal azonosítják. Ez nem azt jelenti, hogy a kora modern dráma virágzását jelentő, például Shakespeare-nél megtalálható önreflexivitás ne lett volna sajátos, de fontos látnunk, hogy a korábbi darabok is foglalkoztak önmaguk mediális jellegével, mégpedig egy olyan sajátos módon, hogy egyfajta paradox, beépített színházellenességet voltak képesek integrálni a játékba. Így jellemzően nem az erényes, hanem a kétes vagy kifejezetten ördögi szereplők kommunikálnak közvetlenül a közönséggel. A játék fizikai (és ezáltal potenciálisan mentális) terét a „room, room” azaz „helyet, helyet!” felkiáltással szintén a bűnös vagy ördögi szereplők jelölik ki: az 1513–14 körül íródott *Youth* című moralitás címszereplője, aki, bár a darab végére megtér, kezdetben kevélyen pöffeszkedve kéri a közönséget, hogy adjanak teret a játékhoz, különben kénytelen otthagyni a társaságot; az 1558–69 körül írt *Cambises* Ambidexter nevű gonoszkodó mókamestere, aki ugyan inkább csak az eleve korrupt szereplőket kárhoztatja el, szintén helycsinálásra szólítja fel a közönség tagjait. A gonoszok szedik a közönségtől a társulat fenntartásához szükséges adományokat is, például az alábbiakban részletesebben taglalt *Mankind*-ban, vagy az *Apius és Virginia* című, 1559–67 körül íródott exemplumban,²² amely ugyan a szűzies viselkedést dicsőíti, de Haphazard, a játékmester saját magát többek között már úgy reklámozza a közönségnek, hogy falloszának méretére és az ördöggel való cimboraságára egyszerre utal. Haphazard a szereposztás szerint a darab Vice szereplője, annak a szereplőtípusnak a példája, amelyben az a legszembevetőbb, hogy a darabok a játék veszélyes voltát, potenciális bűnösségét önreflexív módon tematizálják. Más szóval a Vice példázza legplasztikusabban azt a kérdést, amellyel a játék inherens ambiguitásából kifolyólag a korszak drámái menetrendszerűen foglalkoznak. Az interludiumok Vice-figurá-

²¹ A misztériumjátékok reformáció előtti egyházi kritikájáról Bishopnál olvashatunk, és ugyanő demonstrálja a York- és az N-Town-ciklus példáján keresztül, hogyan igyekeznek a darabok megoldani azt a paradoxont, hogy egyszerre lehessenek a biblikus igazságok hiteles közvetítői és a biblikus tartalomtól elkülönülő, világi játék által létrehozott médium (BISHOP 1996, 42–62).

²² A népi játékokban szintén az ördögök a felelősek a pénzbeszedésért (BRODY 1969, 60).

jának neve részben félrevezető módon a Bűn allegóriájaként azonosítja a karaktert, azonban színházcsináló játékmesterről van szó, akit nagyjából a 16. század utolsó harmadától a színházellenes szövegekben a metaforikus és hivatásszerű színészkedéssel is azonosítanak.²³ A Vice különböző megjelenéseiben rendkívül változatos abban a tekintetben, hogy mennyire erősek a bűnhöz, az ördöghöz kapcsolódó aszszociációi, de karrierjének íve végigköveti a korszak drámatörténetét a kezdetektől a dráma reneszánsz kori virágzásáig – bár Jonson meglehetősen gúnnyal emlegeti, mint egy megvetendő barbár hagyomány alantas figuráját. Éppen a Vice-szereplő feltételezett gonoszságának hiánya miatt tartják néhányan atipikusnak egyes megjelenéseit,²⁴ beleértve a legelső szövegszerű megjelenését amár említett John Heywood két vitadrámájában, amelyek a *Play of Love* és a *Play of the Weather*, azaz A szerelem játéka, illetve Az időjárás játéka címet viselik. Az utóbbi játékmestere MerryReport, akit feltehetően maga Heywood alakított, és aki pimaszul kérdőjelezi meg a darabban a VIII. Henrik allegóriáját megtestesítő Jupiter bölcs döntését, vagy éppen maga Heywood pimaszkodik játékaival a királlyal: a különböző társadalmi típusokat alakító szereplők vitája után az időjárás olyan lesz, hogy mindenkinek kedvez egy kicsit – azaz pontosan olyan marad, mint annak előtte. Az epilógus furcsasága kapcsán már említett Jack Juggler is hasonló példája annak, ahogy egy-egy dráma a saját médiumán keresztül tematizálja a játék inherens kétértelműségét, morális definiálhatatlanságát, potenciális ideológiai korrupszóját. A szórakozás fontosságát hangoztató prológust visszhangozza – immár vaskosnak is értelmezhető humorral – a szereposztásban Vice-ként definiált címszereplő, miután a darab motorjaként elindítja és lendületben tartja a plautusi hagyományra épülő, szerepjátékos „identitáslopás” témáját feldolgozó cselekményt. Az identitásától megfosztott szolga, Caraway büntetése áttételesen amiatt következik be, hogy – bár másokat hajlandó becsapni, a piacon zsonglörködve almát lop, és kockajátékot játszik ahelyett, hogy urának kérését teljesítené – képtelen arra a játékra, amely az őt a darabon belüli színészként eljátszó Vice-nak játékmesterként és színészként zsigerében van: Caraway nevezetesen nem képes identitásának játékos feladására. A közönségnek ugyanakkor részben azt kell tennie, ami miatt Caraway könnyörtelen csapdába kerül: a játék konvenciói szerint nagyon is komolyan kell vennie Jack szerepjátékát, különben nem tudja élvezni a darabot.

A dráma terének létrehozását a kétértelműséggel vagy éppen bűnnel kapcsolatba hozó, fent említett példákon túl számos darab a Vice-on keresztül tematizálja azt a tényt, hogy a játékban való részvétel, amely humort, mulatságot, izgalmat jelent, morálisan megkérdőjelezhető, illetve nem lehetséges anélkül, hogy el ne fogadnánk a játék esetenként kétes, más példákban pedig nyíltan gonosz létre-

²³ A kérdésről bővebben lásd MATUSKA 2008.

²⁴ Heywood Vice karaktereit Spivack nem tartja reprezentatívnak, és úgy találja, hogy a rájuk alapozott következtetések tévedésekhez vezetnek a karaktertípusokat illetően (SPIVACK 1958, 136).

hozóját és irányítóját. Bár sajátos módon gyakran a morális tanulság szöcsöve is a Vice, ő az, aki a magával ragadó komikum, a nyelvi lelemény, a cselekmény fordulatosságának és látványosságának forrása. Ezt találjuk a protestáns *Like Will to Like* című moralitásában is, amelynek közmondásos címe nagyjából a „madarat tolláról...” mondásunknak felel meg. A prológus itt is azzal kívánja megoldani a játék kétességének tényét, hogy állítása szerint ezzel csomagolja tetszetős formába a morális üzenetet, attól azonban semmiképpen sem tud elvonatkoztatni a közönség, hogy már az első jelenetben kénytelen bűnrészessé válni ahhoz, hogy a játékot egyáltalán élvezhesse, és ezáltal az ígért morális üzenethez esetleg eljusson. A darab – ezúttal expliciten korrupt és gonosz – Vice szereplője, Nichol Newfangle ugyanis bemutatkozásakor a darab közmondásos címét visszhangozva stafétabotot nyom a közönség egyik tagjának kezébe, semmi kétséget sem hagyva afelől, hogy a nézők a darab szemlélése révén csapatának tagjává válnak. Itt is azt a paradoxont látjuk, amit más protestáns szerzőknél: úgy tűnik, mintha az ellentmondásos Vice-szereplőkkel a játékot és a bűnt kívánnák hangsúlyosan összekötni, zavarba ejtő ugyanakkor, hogy mindezt egy olyan médiumban teszik, amelynek vonzereje a játék maga. John Bale a már említett *Three Laws*-ban egyszerre ítéli el és mutatja be katolikusnak *Infidelitast*, a *Vice*-ot, ugyanakkor megengedi neki, hogy ördögi segítőt az atyát kifigurázva „teremtse” elő, csakúgy, ahogy a játékot is a Vice teremti meg, mint mókamester, akit ráadásul Bale maga játszik. Mivel azonban a didaktikus cél érdekében dramaturgiaiilag az erényes szereplők hangja és sokkal kevésbé játékos viselkedése érvényesül, egyes kritikusok szerint Bale-é valójában „játékellenes játék”. Gondolhatjuk azonban úgy is, hogy Bale éppenséggel annyira magabiztos, hogy a Vice játékoságának vonzerejét megengedve, bár alapvetően bűnösnek tartva kívánja azt saját didaktikus céljaira használni. Ebben azonban van némi veszély – gyanús például, hogy a *Like Will*-ben a didaktikus célnak esetleg nem sikerül felülkerekednie a mókán, mert az utóbbi túl jóra sikerült.²⁵

Nemcsak a korabeli szerzők, hanem mai kritikusok is küzdenek azzal, hogy a játékban inherensnek tűnő Vice humorát és játékoságát övező problémát vagy tágabb értelemben a játékot általában jellemző komikumot és szubverziót megpróbálják elsimítani olyan darabokban, amelyekről valóban nehezen gondolhatjuk, hogy expliciten szembe kívántak volna fordulni a kor vallásos igazságaival – emiatt tartják egyesek például, hogy a *Vice* humora a bűn veszélyes vonzerejét illusztráló mementó vagy a komoly üzenet fogyaszthatóságát könnyítő komédia. A kérdés felmerül a már említett, legkorábbi drámákat megőrző, a Macro-kézirat *Mankind* című darabjában a Vice-ok jellemző jegyeit viselő Mischief figurájával kapcsolatban is, aki vérbeli mókamester; mint maga is mondja, célja a játékcsinálás: „I am here to make you game”. Dőlnek belőle a szójátékok, a találós kérdések, invenció-

²⁵ Nichol Newfangle, a *Vice* nyelvi leleményességének vonzerejéről lásd HAYES 2004, 45–56.

zus rögtönzésnek tűnő sorokkal figurázza ki a Bűnbocsánat allegorikus szereplőjének tudálékos moralizálását és latinizmusait, csapatának tagjai trágár karácsonyi éneklésre invitálják a közönséget, labdajátékot játszanak, és beharangozzák a nagy látványosságot: az ördög mutogatását, ami előtt beszedik a spektakulumerért járó pénzt is a játékba a pénzügyi tranzakció révén még inkább bevonódó közönségtől. Feladja a leckét az értelmezés szempontjából, hogy ettől tulajdonképpen szinte függetlenül tökéletesen működik a darabban a hagyományos bűnbeesés-bűnbocsánat struktúra is.²⁶ Komplex és meggyőző magyarázatában, fejtegetését többek között misztériumjátékokból vett, dramaturgiailag élvezetes, társadalmilag pedig megalapozott szubverzív példákkal is alátámasztva Anthony GASH (1986) úgy érvel, hogy bár a fergeteges, de kétes játékot a *Mankind*-ban mederbe tereli az a narratíva, amely a karneváli viselkedésnek a bűntben vet véget, a teljes karneváli hagyományt, a karneváli szellemet nem kebelezi be. Úgy tűnik, hogy a vallásos üzenet és a vallásos üzenet szempontjából bűnként implikálódó játék, amelynek egy másik, tobzódó és felszabadult arca is kirajzolódik a darabban – a mai olvasó számára önellentmondásos módon –, nem zárta ki egymást. A *Mankind* megengedi, hogy a közönség az aktuális (társadalomkritikától, egyházkritikától sem mentes) mókában részt vegyen, de ne vesse szem elől az exemplumot. A *Merry Report* és a *Jack Juggler* drámákban vérbeli komikus elemekkel találkozunk, és a játék ambiguitására, veszélyes voltára csak nagyon távoli allúziók emlékeztetik a közönséget – például az, hogy Merry Report egy ponton megjegyzi: szép dolog az isten szolgájának lenni, de mókásabb lehet az ördög szolgájának élete. A protestáns darabokban pedig azt találjuk, hogy a Vice képmutató, színészkedő játéka expliciten bűnös, a szerzők azonban vállalják a Vice játékának veszélyes vonzását, energiáit megkísérlik megzabolázni – ez pedig vagy sikerül, vagy nem.

A Tudor-kori drámát tehát nemcsak úgy értelmezhetjük, hogy az egyszerű kezdetektől tartott a komplexitás felé, hanem úgy is, hogy maga is egyfajta komplexitás, amely a vallásos és világi témák sokféleségét, az allegorikus és nem allegorikus szereplők magától értetődő közösködését, a játék fikcionalitásának radikálisan váltakozó szintjeit érinti, és amely a közszínházak virágzásának idejére valójában elveszett. És bár kifejezett újdonság Shakespeare és kortársainak drámaiban a színházmetafora kiterjedt használata, a korai Tudor-kori darabokban másfajta önreflexív kétértelműség található, amely paradox módon burkoltan a játék kritikáját sugallja, és ezáltal – vagyis a játék potenciális veszélyeinek megjelenítésével – képes valamiféle félelmetes mélységet is adni az emberi és isteni való-

²⁶ Vallásos tartalom és játékos vonzerő keveredésének magyarázatára Szenczi-Szobotka-Katona a következőt írja (1972, 51): „Az elfogadott magyarázat szerint a társadalmi szatírárt tartalmazó moralitásjáték vándorszínészek kezébe került, akik egyre több vulgáris elemmel bővítették a falusi közönség mulattatására. Ha az eredmény nem is nevezhető szerencsésnek, a *Mankind* jellegzetes láncszem abban a fejlődésben, amely a vallásos dráma teljes elvilágiasodásához vezet...”

sághoz egyaránt expliciten kapcsolódó daraboknak, amelyek ezeket a valóságokat a közösségen belül folyamatosan alakították vallásos és világi tárgyú drámákban egyaránt. Ez a fajta játékos önreflexió – ha egyáltalán megmaradt – már a vallásos hit által végképp nem, csak a darabokat látogató, szórakozni kívánó fizetőközön-ség által – vagy mint a Boastuau-fordítás előszavában olvashattuk, „tudós készségek” által – szentesülhetett.

Bibliográfia

- BARISH, Jonas (1981), *The Antitheatrical Prejudice*, Berkeley, University of California Press.
- BEVINGTON, David (1962), *From Mankind to Marlowe*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press.
- BISHOP, T. G. (1996), *Shakespeare and the Theatre of Wonder*, Cambridge, Cambridge University Press.
- BRODY, Alan (1969), *The English Mummers and Their Plays. Traces of Ancient History*, London, Routledge and Kegan Paul.
- CARTWRIGHT, Kent (2004), *Theatre and Humanism. English Drama in the Sixteenth Century*, Cambridge, Cambridge University Press.
- CARTWRIGHT, Kent (2013), Defining Tudor Drama, *Early Theatre*, 16.1, 151–175.
- CLOPPER, Lawrence (1989), *Lay and Clerical Impact on Civic Religious Drama and Ceremony*, in Marianne G. BRISCOE – John C. COLDEWEY (szerk.), *Contexts for Early English Drama*, Bloomington, Indiana University Press, 103–137.
- CLOPPER, Lawrence M. (2001), *Drama, Play, and Game. English Festive Culture in the Medieval and Early Modern Period*, Chicago–London, The University of Chicago Press.
- COLETTI, Theresa–GIBSON, Gail McMurray (2010), *The Tudor Origins of Medieval Drama*, in Kent CARTWRIGHT (szerk.), *A Companion to Tudor Literature*, Chichester, Wiley and Blackwell, 228–245.
- DEBAX, Jean-Paul (2007), *Complicity and Hierarchy. A Tentative Definition of the Interlude Genus*, in Peter HAPPÉ–Wim HÜSKEN (szerk.), *Interludes and Early Modern Society. Studies in Gender, Power and Theatricality*, Amsterdam–New York, Rodopi, 23–42.
- DOUGLAS, Audrey–MacLEAN, Sally-Beth (szerk.) (2006), *REED in Review. Essays in Celebration of the First Twenty-Five Years*, Toronto, Toronto University Press.
- EGGINTON, William (2003), *How the World Became a Stage. Presence, Theatricality, and the Question of Modernity*, New York, SUNY Press.
- ELLIOTT, John R. Jr. (1997), *Early Staging in Oxford*, in John D. Cox–David Scott KASTAN (szerk.), *A New History of Early English Drama*, New York, Columbia University Press, 65–76.
- GASH, Antony (1986), *Carnival against Lent. The Ambivalence of Medieval Drama*, in David AERS (szerk.), *Medieval Literature. Criticism, Ideology and History*, Brighton, Sussex, The Harvester Press, 74–98.
- GRANTLEY, Darryl (2004), *English Dramatic Interludes 1300–1580. A Reference Guide*, Cambridge, Cambridge University Press.

- HADFIELD, Andrew (2012), *The Summoning of Everyman*, in Thomas BETTERIDGE–Greg WALKER (szerk.), *The Oxford Handbook of Tudor Drama*, Oxford, Oxford University Press, 93–108.
- HAYES, Douglas W. (2004), *Rhetorical Subversion in Early English Drama*, New York, Lang.
- MARCUS, Leah S. (2000), *Dramatic experiments: Tudor drama. 1490–1567*, in Arthur F. KINNEY (szerk.), *The Cambridge Companion to Literature, 1500–1600*, Cambridge, Cambridge University Press, 132–152.
- MATUSKA Ágnes (2008), ‘Masking players, painted sepulchers and doubledealing ambidexters’ on duty: anti-theatricalist tracts on audience involvement and the transformative power of plays, *SEDERI Yearbook*, 45–59.
- NELSON, Alan H. (1997), *Early Staging in Cambridge*, in John D. Cox–David Scott KASTAN (szerk.), *A New History of Early English Drama*, New York, Columbia University Press, 59–67.
- SIMPSON, James (2012), *John Bale: Three Laws*, in Thomas BETTERIDGE–Greg WALKER (szerk.), *The Oxford Handbook of Tudor Drama*, Oxford, Oxford University Press, 109–122.
- SPIVACK, Bernard (1958), *Shakespeare and the Allegory of Evil*, New York–London, Columbia UP.
- SZÉKELY György (2003), *Lángözön. Shakespeare kora és kortársai*, Budapest, Európa.
- SZENCZI Miklós–SZOBOTKA Tibor–KATONA Anna (1972), *Az angol irodalom története*, Budapest, Gondolat.
- TIDY, R. J. E. (1923), *The Mummers’ Play*, Oxford, Clarendon Press.
- TWYXCROSS, Meg (1994), *The Theatricality of Medieval English Plays*, in Richard BEADLE (szerk.), *The Cambridge Companion to Medieval English Theatre*, Cambridge, Cambridge University Press, 37–84.
- TYDEMAN, William (1994), *An introduction to medieval English theatre*, in Richard BEADLE (szerk.), *The Cambridge Companion to Medieval English Theatre*, Cambridge, Cambridge University Press, 1–36.
- WALKER, Greg (2005), *Writing Under Tyranny. English Literature and the Henrician Reformation*, Oxford, Oxford University Press.
- WASSON, John M. (1997), *Church and theatrical space*, in John D. Cox–David Scott KASTAN (szerk.), *A New History of Early English Drama*, New York, Columbia University Press, 25–35.
- WEIMANN, Robert (1978), *Shakespeare and the popular tradition in theatre*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press.
- WEST, William (2003), *Theatres and Encyclopedias in Early Modern Europe*, Cambridge, Cambridge University Press.
- WESTFALL, Suzanne (1997), *“A Commonly a Christmas gambold or a tumbling trick”. Household Theater*, in John D. Cox–David Scott KASTAN (szerk.), *A New History of Early English Drama*, New York, Columbia University Press, 39–58.
- WHITE, Paul Whitfield (2009), *Interludes, Economics, and the Elizabethan Stage*, in Mike PINCOMBE–Cathy SHRANK (szerk.), *The Oxford Handbook of Tudor Literature. 1485–1603*, Oxford, Oxford University Press, 555–570.